

REVUE DE PARIS, 17 avril 1836, pp. 190–195.

Questa sinfonia essendo scritta apposta più lunga delle solite, si deve eseguire più vicino al principio ch' al fine di un academia, e poco doppo un overtura, un' aria ed un concerto; accioche, sentila troppo tardi, non perda per l'auditoire, gia faticato dalle precedenti produzioni, il suo proprio, proposto effetto.

// 191 // Telle est la préface qui se trouve en tête de la partition allemande de la symphonie *héroïque*, exécutée dimanche dernier au Conservatoire, et que l'on chercherait vainement dans l'édition française, ainsi que l'épigraphe si connue: *Sinfonia eroica composta per festeggiare il sovvenire di un grand' uomo*. Nous le répétons ici, il y a lieu d'être surpris que l'éditeur français, M. Farrenc, homme d'esprit et de goût autant qu'artiste habile, ait négligé de faire connaître ce document bibliographique:

Un auteur à genoux, dans une humble préface,
Au lecteur qu'il ennuie a beau demander grace.....

C'est pourtant à un rôle semblable que Beethoven ne craignait pas de descendre, lorsque, d'une main tremblante, il écrivait sur la première page de son chef-d'œuvre les lignes suivantes: «Cette symphonie ayant été écrite à dessein sur un plan beaucoup plus étendu que de coutume, elle doit être exécutée plutôt vers le commencement que vers le fin d'un concert, et suivre une ouverture, un air ou un concerto; de crainte que, entendue trop tard, et l'auditeur déjà fatigué par les morceaux précédens, elle ne produise par l'effet qu'on s'est proposé d'obtenir.» Vous figurez-vous ce pauvre grand homme, ce génie si fier, si audacieux, dans ses compositions, s'agenouillant devant son public, s'assurant de ses dispositions bienveillantes et implorant miséricorde pour les larges et sublimes développemens de sa pensée! Dirait-on que cette préface a été tracée par la même main qui a écrit tant d'œuvres immortelles? Mais pourquoi ces précautions et ces angoisses? Parce que, à dater de la symphonie *héroïque* [*Eroica*], la troisième de Beethoven, le genre de la symphonie n'était déjà plus ce qu'il était auparavant. Dans ce cadre magnifique créé par Haydn, agrandi par Mozart, Beethoven venait de faire entrer une pensée immense; de cette manière, il avait élevé la symphonie, musique lyrique et épique, au niveau de l'Opéra, musique dramatique; le monde, la nature, les cieux, allaient désormais se refléter dans l'orchestre, comme le drame de l'humanité se déroulait déjà, sous toutes ses faces, sur ce qu'on appelait les théâtres lyriques.

Mais cette symphonie a-t-elle été composée en l'honneur de l'empereur et portait-elle réellement le titre de *Napoléon*? Tous les biographes français s'accordent sur ce point. Ils ajoutent que le compositeur Ries étant entré un jour dans la chambre de son maître, tandis que celui-ci travaillait à son ouvrage, l'élève lui apprit que son héros venait d'être nommé premier consul. Cette nouvelle désenchantait le musicien; il avait rêvé un héros républicain, il ne vit plus dans le premier consul qu'un homme plein d'ambition. Ce fut alors qu'il effaça son titre et mit à la place ces mots: *per festeggare*, etc., etc. Son Napoléon, à lui, était mort; il transforma son chant de gloire en un chant de deuil. Voilà ce qu'on nous répète depuis dix ans sur la symphonie *héroïque* [*Eroica*]. Mais une autre opinion, fort accréditée en Allemagne, et qui n'a été émise chez

nous que par un seul biographe qui écrit dans une province fort reculée // 192 // veut que cet ouvrage ait été inspiré par la fin tragique du prince Louis de Prusse, tué à la bataille d'Iéna. Le prince Louis cultivait la musique avec beaucoup de succès, et nous avons de lui des ouvrages empreints d'un talent très-élevé. Beethoven avait conçu un profond attachement pour ce prince, il est naturel qu'il ait voulu rendre hommage à sa mémoire. On allègue, contre la première opinion, la date de la symphonie, laquelle, dit-on, fut écrite en 1807; or, à cette époque, Napoléon était déjà empereur. Cependant on comprend difficilement que cette composition ne porte pas le nom du prince Louis, si, réellement, elle a été composée pour lui.

Quoi qu'il en soit, il est impossible de méconnaître le caractère de l'épopée dans ce bel ouvrage. Il est évident néanmoins, pour nous, que les mêmes craintes qui avaient déterminé Beethoven à écrire sa préface, l'avaient poursuivi dans sa composition. On y sent trop que son génie n'ose pas encore s'abandonner franchement à son inspiration, et qu'il s'est imposé les formes scholastiques pour lesquelles il était peu fait, dans le seul but de se rendre intelligible à son public. Ces formes, ces lieux communs harmoniques déparent quelques parties du premier allegro, la moitié de la marche funèbre dont le commencement et la fin sont sublimes, et l'allegro final tout entier. Ce dernier morceau manque de logique et d'unité, bien qu'il ne roule que sur une seule idée; mais les diverses transformations de cette idée, souvent triviales, loin d'être concentrées dans un tout dont chaque partie s'enchaîne avec suite et clarté, sont liées entre elles, ou plutôt, séparées les unes des autres par de banales ritournelles, espèces de soudures qui montrent trop les compartimens symétriques de l'œuvre. Lorsque Beethoven s'emprisonne ainsi dans les formes de l'école il n'est plus qu'un musicien ordinaire, il fatigue, il impatiente; il lui faut la lumière, le grand air, l'espace; et pour que sa pensée jaillisse indépendante, il a besoin d'une grande liberté de style et de moyens d'expressions. Aussi, pour ses véritables admirateurs, la symphonie héroïque [Eroica] se termine-t-elle avec le scherzo, qui n'est pas peut-être le plus admirable morceau de la composition, mais qui en est le plus achevé.

Les défauts que nous venons de reprocher à l'allegro final s'expliquent naturellement par la manière dont ce morceau a été écrit. Voici ce qu'on rapporte à ce sujet. Un grand pianiste, l'auteur du *Roméo et Juliette* français, se trouvait à Vienne dans une soirée. On lui demanda son opinion sur Beethoven: «Sans doute, dit Steibelt avec un air de condescendance protectrice, M. Beethoven n'est pas sans talent; c'est un homme qui a du mérite.....» Après cela, Steibelt fut prié d'improviser sur le piano, et il joua, dit-on, avec beaucoup de verve. Mais arrivé à sa péroraison, et jetant par hasard les yeux dans un coin de l'assemblée, il aperçut une figure terrible qui dardait sur lui un regard de flamme. Soit que l'aspect de cet homme l'eût déconcerté, soit qu'il n'eût pas l'intention de continuer, il acheva son morceau et recueillit des applaudissemens mérités. Beethoven, car cet homme était Beethoven, fut prié de jouer à son // 192 // tour; de nombreux auditeurs allèrent même jusqu'à manifester le désir de l'entendre improviser sur le sujet de l'improvisation de Steibelt.

Après quelque excuses de politesse, Beethoven accepta, il se mit au piano; peu à peu ses traits s'animent, son imagination s'échauffa, et pendant une heure tant de mélodies jaillirent sous ses doigts, à travers tant d'accords sublimes et de modulations inattendues, que des bravos frénétiques interrompirent souvent et suivirent long-temps son triomphe. Quand le calme fut rétabli, on s'aperçut que Steibelt n'était plus dans la salle. Il paraît que, dès ce moment, Beethoven prit en affection singulière la phrase mélodique dont il est ici question, car on assure qu'il en a fait un air varié pour le piano, et qu'il l'a choisie plus tard pour le sujet principal du finale de sa *Symphonie héroïque* [*Eroica*].

Il est facile de concevoir maintenant à quel point les souvenirs de cette improvisation, autant que la prédilection du compositeur pour cette mélodie, durent nuire à l'élan et à la spontanéité de son inspiration lorsqu'il voulut prendre ce thème pour sujet d'un allegro final.

Le Conservatoire s'est enfin rendu aux vœux que lui exprimaient depuis long-temps de nombreux amateurs. Le vieux Gluck, expulsé de l'Académie royal de Musique, a trouvé un asile à la société des concerts, et son apparition a été un triomphe. Une partie du premier acte d'*Iphigénie en Tauride*, c'est-à-dire, l'air superbe de Thoas: *de noirs pressentimens*; le chœur des Scythes, le terrible chœur suivant: *Il nous fallait du sang*, et des airs de ballet, ont produit sur l'auditoire un effet saisissant. Où trouver tant de grandeur, tant d'entraînement, et surtout tant de simplicité?

L'introduction du *Crociato* de M. Meyerbeer était digne de succéder à la scène de Gluck. Il est nécessaire pourtant de se placer au point de vue de l'école italienne pour excuser la cabalette de clarinette qui suit une exposition forte et puissante. Ce morceau est remarquable en ce que, écrit dans le système italien, le travail harmonique y fait pâlir la mélodie. On voit que dans cette introduction, comme dans tout le reste de l'opéra, M. Meyerbeer se préparait à cette brillante transformation que nous avons admirée dans *Robert-le-Diable* et *les Huguenots*.

Le chœur des chasseurs d'*Euryanthe* a été redemandé. Deux fois le formidable *ré bémol*, attaqué simultanément par les voix et les instrumens de cuivre, a électrisé l'auditoire. M. Castil-Blaze, qui a disposé ce chœur pour *la Forêt de Sénart*, y a placé un contraste du plus bel effet.

L'ouverture d'*Oberon*, merveilleusement dite, a produit une grande sensation. On doit voir maintenant que nous n'avions pas tort de reprocher au Conservatoire d'abandonner Weber sous le seul prétexte que ses ouvertures sont livrées à l'admiration des flâneurs de la salle Saint-Honoré.

Deux solos ont été exécutés à cette séance, l'un de piano, par M. Billet, qu'un accident survenu à son instrument avait empêché de se faire entendre au cinquième concert. Ce jeune artiste, élève de M. Zimmermann, a joué une admirable fantaisie de S. Thalberg sur deux motifs de *Don // 194 // Juan*, et a triomphé avec bonheur des difficultés dont le morceau est hérissé. Le jeu de M. Billet est plein et nourri, et nous

le féliciterions de la puissance de sonorité que le piano acquiert entre ses mains, si nous ne savions que le magnifique instrument dont il s'est servi sortait des ateliers de M. Érard.

Le second solo a été un solo de violon par M. Allard. Beaucoup d'audace et d'énergie, une grande sûreté dans le mécanisme de l'archet, telles sont les qualités qui distinguent le talent de ce jeune élève de M. Habeneck. Nous engagerons pourtant M. Allard à faire un meilleur usage des beaux moyens dont il est pourvu; il cherche une expression exagérée, il tourmente la corde pour lui faire rendre des accens passionnés. Nous croyons que M. Allard gagnerait beaucoup à vouloir être simple, et à chanter naturellement sur l'instrument le plus propre à imiter les inflexions de la voix humaine.

Nous voici à la veille du septième et dernier concert de la saison. Deux symphonies de Beethoven attendent encore leur tour, la symphonie en *ut mineur* et celle avec chœurs; cette dernière n'a pas été exécutée depuis deux ans M. Habeneck nous les réserve-t-il toutes les deux pour dimanche? Ce serait terminer magnifiquement ces belles séances.

— Dérivis a remplacé avec succès, cette semaine, Levasseur dans le rôle de Marcel des *Huguenots*. Nous n'en dirons pas autant de Massol, qui a pris le rôle de Dérivis, mais s'est bien gardé de faire oublier son chef d'emploi. Dérivis est de tous les jeunes artistes de l'Opéra celui qui a le plus d'avenir, et qui pourra le mieux faire oublier Levasseur.

— Mercredi dernier, une nombreuse société de musiciens s'était réunie pour entendre les nouveaux quintettes pour deux violons, viole et deux violoncelles, de M. Turcas. On y remarquait MM. Rossini, Berton, Halévy, Adam. Parmi ces productions qui ont obtenu les suffrages d'un auditoire connaisseur, on a remarqué le quintette dans lequel l'auteur a introduit un motif de l'*Éclair*, emprunt de huit mesures seulement qui a fourni le titre de l'ouvrage: *Souvenir de l'Éclair*. M. Turcas est gendre de M. Cherubini, et se montre digne d'une telle alliance.

— Les *Études caractéristiques*, de M. Bertini, sont entre les mains de tous les pianistes. Le charme de la mélodie, le sentiment quelquefois dramatique, l'originalité de la pensée, que cet habile maître a su mêler à des exercices destinés à former la main et le style d'exécution des élèves, a depuis long-temps assuré le succès de ces productions. Ces études présentaient trop de difficultés à certains élèves, il fallait être déjà fort pour les attaquer avec succès; M. Bertini, revenant sur ses pas, a posé les premiers degrés de l'échelle qui doit mener le pianiste au point culminant de l'exécution. Ses caprices pour le piano complètent ce cours d'éducation; ils en forment la préface. Les *Études à quatre mains* sont destinées à faire observer la mesure aux jeunes exécutans, à les accoutumer à l'accompagnement, à régler leur marche sur une mélodie qui chante sous d'autres mains et qu'il importe de suivre avec exactitude, // 195 // soit qu'elle marche au pas ordinaire, soit que l'expression en retarde, ou en accélère le mouvement. La précieuse collection de M. Bertini est publiée par son éditeur H. Lemoine.

— La partition complète de *Marino Faliero*, le chef-d'œuvre de Donizetti, vient de paraître chez l'éditeur Pacini, qui publie aussi en ce moment la musique de *Belisario*, opéra nouveau de ce célèbre maestro, et qui a obtenu dernièrement à Venise un succès éclatant. Les dilettanti français doivent des remerciemens à M. Pacini, pour son empressement à les faire jouir des bonnes compositions étrangères.

***REVUE DE PARIS*, 17 avril 1836, pp. 190–195.**

Journal Title:	REVUE DE PARIS
Journal Subtitle:	None
Day of Week:	dimanche
Calendar Date:	17 AVRIL 1836
Printed Date Correct:	Yes
Volume Number:	28
Series:	2
Pagination:	190 à 195
Title of Article:	Revue du Monde Musical.
Subtitle of Article:	CONCERTS DU CONSERVATOIRE.
Signature:	None
Pseudonym:	None
Author:	Attribué à Joseph d'Ortigue
Layout:	Internal main text
Cross-reference:	None